

RADAR LIBROS
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO VI Nº 343 30•5•2004



DIBUJO DE FRANZ KAFKA

LA CARTA ROBADA

Con motivo de la celebración del 80º aniversario de la muerte de Franz Kafka, el próximo 3 de junio, gran parte de su obra vuelve a editarse con nuevos criterios. La *Carta al padre* (uno de sus textos más emblemáticos) sale ahora enriquecida por un insospechado testigo, el aprendiz Frantisek X. Basik, quien acredita que Hermann Kafka era de una amabilidad intachable. Un homenaje, pues, que coloca los escritos “autobiográficos” de Kafka en el alto sitial que como obras de la imaginación se merecen.

POR ARIEL MAGNUS

El 11 de diciembre de 1913, Franz Kafka anotó en su diario: "En la sala Toynbee, he leído el principio de *Michael Kohlhaas*. Fracaso absoluto. Mal elegida, mal expuesta, la cosa acabó nadando yo insensatamente en el texto... He leído de un modo descuidado e incorrecto e imprudente e incomprensible". En nota al pie, su editor Max Brod relativiza con alguna sorna el juicio del lector: "Este pequeño episodio de la lectura produjo en realidad una impresión mucho menos penosa que la descripta en el diario. Naturalmente, Kafka leyó maravillosamente bien, y yo, como espectador de la velada, lo recuerdo aún perfectamente".

De similar estrategia se valió Brod con la *Carta al padre*: no la incluyó en el volumen dedicado a su correspondencia sino en el que reúne sus escritos literarios póstumos. "Como la carta nunca llegó a su destinatario –se justifica Brod–, no cumplió la función de una carta." La decisión es trascendente. Acompañada de textos ficcionales, la violenta misiva pierde en parte su carácter de documento autobiográfico. A este criterio tiene que haber contribuido el hecho de que Kafka pasó (o hizo pasar) a máquina el manuscrito e incluso llegó a corregir la versión en limpio, fatiga reservada exclusivamente a los relatos que serían dados a la imprenta. Brod anota que "dentro de su obra literaria, la carta constituye el intento de autobiografía más completo que se haya propuesto hacer", pero en su propia biografía de Kafka se ocupa de aclarar que el padre no era el tirano que pinta su hijo, una razón más para ubicar la carta entre sus otras pesadillas. Al igual que en la nota al pie del *Diario*, con estas matizaciones de la *Carta* lo que Brod busca es diferenciar la realidad más o menos objetiva que comparten los hombres de la realidad según Kafka, conocidamente única.

Sin embargo, y como seguramente temía Brod, la *Carta al padre* adquirió desde su publicación en 1952 el dudoso status de "clave" dentro de la obra kafkiana. No hace falta ir muy lejos para toparse con interpretaciones literales de la misma. "Intimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hasta 1922 lo tiranizó", afirma Borges en su prefacio a *La metamorfosis*. "El comportamiento del padre –explica Luis Acosta en el extenso prólogo a su traducción de *El castillo* (Cátedra, 1998)– llega en ocasiones a adquirir niveles que superan la frontera de la racionalidad, acercándose al ámbito de la arbitrariedad, lo que de una manera ejemplar se manifiesta en el castigo físico consistente en sacar al niño al balcón y dejarle allí encerrado lloriqueando por la sencilla razón de haber perdido agua durante la noche y no haber desistido de ello a pesar de las amenazas proferidas por el padre." Con la reproducción de esta anécdota, tal vez el pasaje más angustiante de toda la *Carta*, Acosta continúa décadas de biografismo basado exclusivamente en la visión de Kafka. Hasta ahora, el error metodológico tenía alguna justificación en la falta de documentos más neutrales. Ya no. Con las memorias de Frantisek Xaver Basik, publicadas en alemán en el aniversario número 80 de la muerte de Kafka, llega la nota al pie que faltaba.

El aprendiz

Hermann Kafka, el padre de Franz, había nacido en la provincia y llegado a Praga sin nada. Con mucho esfuerzo sacó adelante una casa de modas. Entre septiembre de 1892 y enero de 1895, un tal Frantisek X. Basik trabajó allí como aprendiz. Tenía catorce años cuando entró, cinco más que Franz, y además de trabajar en el negocio hizo de profesor de checo del hijo. Medio siglo más tarde, Basik compuso sus memorias, una temible pila de manuscritos que la familia prefirió olvidar en algún cajón. Recién en 1994 alguien cayó en la cuenta de que el Franz Kafka que aparece marginalmente en esos escritos era el autor marginal más canónico del siglo XX. Enseguida surgieron dudas acerca de la autenticidad del informe. "El motivo –explica el bisnieto del aprendiz– era que Basik no sabía nada de la gloria literaria de su protegido, por lo que el joven Kafka no es más que una figura episódica." Tuvieron que pasar varios años antes de que una revista checa entendiese que esa negligencia era la prueba más palpable de que el relato debía ser veraz. Hace pocas semanas, la editorial alemana de Klaus Wagenbach (especialista que se autodefine como "la viuda más antigua de Kafka") puso el texto al alcance de los alemanes, y la noticia no tardó en recorrer el mundo.

Es entendible: aunque existen los testimonios de Max Brod y de otros conocidos de Kafka que hablan de un padre duro,

Niños

El fragmento de las memorias de Frantisek X. Basik donde se hace referencia a los Kafka apareció en el original checo bajo el título "Del pupitre a la escuela de la vida (1892-1895)". Lo que se traduce aquí es un fragmento de ese fragmento. Como se propuso hacer de sus memorias una pintura de época, Frantisek las escribió en tercera persona. Su alter ego se llama Frantík.

POR FRANTISEK X. BASIK

Una vez cayó en las manos de Frantík un libro sobre la vida sexual. No entendió nada de todo eso, por lo que el libro sólo sirvió para excitar aún más su curiosidad. Evidentemente, el libro había sido escrito para personas con experiencia y gente casada, con bastantes palabras de origen extranjero y expresiones médicas, de modo que no podía ofrecer ninguna ilustración a un jovencito. Contenía, en cambio, ciertas insinuaciones misteriosas que le inspiraron las más diversas suposiciones sobre cosas para él desconocidas. Como jamás se le hubiera ocurrido dirigirse a una persona mayor con semejante libro en la mano a fin de pedir explicaciones, mantuvo su ignorancia sobre las cuestiones fundamentales de la vida sexual....

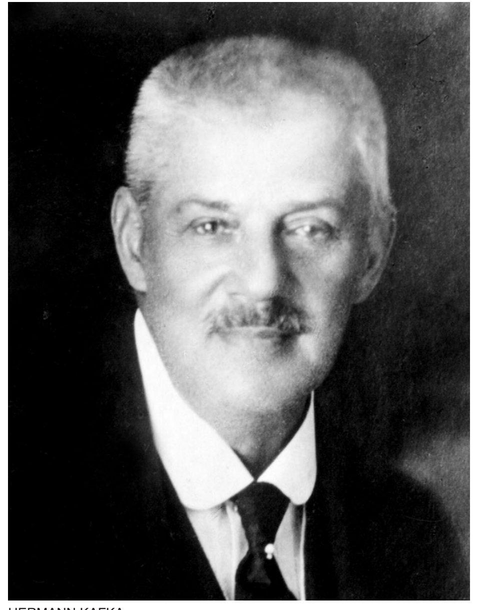
En el epílogo del libro había un párrafo que elevaba la vida matrimonial por sobre la del soltero, y que concluía con una frase que decía aproximadamente así: no hay nada más bello en la vida de una persona que un buen matrimonio. Esta frase quedó de alguna manera impregnada en la cabeza de Frantík.

La escuela empezó y con ella las clases de checo arriba en la casa. Y los paseos acostumbrados después de la hora en los bellos días de septiembre. Los muchachos hablaban sobre muchas cosas, y con sus dieciséis años Frantík se sentía una persona mucho más sabia y experimentada en comparación con Franz Kafka, que tenía doce. Se esforzaba, como ocurre habitualmente en esta edad, por mostrarse muy inteligente e importante, como maestro y en general como hombre serio. Un día en el parque, debajo de la estación Franz-Joseph, mientras admiraban los patos coloridos y los cisnes orgullosos del estanque, Kafka le dijo a Frantík: "¿Sabes, Frantík? Me gusta mucho el pequeño estanque con estas rocas, la cascada, las flores y los peces, los patos y los cisnes. Es bello". Frantík le dio la razón efusivamente, y empezaron a conversar acerca de distintas formas de belleza y qué cosa en el mundo era la más bella de todas. Compitieron a ver quién pensaba distintos ejemplos para el concepto de belleza y las palabras "belleza" y "bello", hasta que el pequeño Kafka, creyendo que había encontrado un ejemplo para la belleza más grande, hizo un gesto de triunfo y exclamó: "¡Lo más bello es la amistad!". Seguramente había escuchado la frase en algún lugar o la había leído en algún libro juvenil, pues el muchachito no tenía –Frantík lo sabía– ni amigos ni oportunidad de entablar amistad con nadie. Por supuesto, Frantík tenía que "retrucar" a su discípulo, de modo que trató rápidamente de encontrar algo que demostrase su superioridad en la valoración de lo que es bello. Entonces apareció en su memoria aquella frase del libro sobre la vida sexual, frase que usó de inmediato, sin pensar demasiado. Serio y digno, como un predicador, declaró: "No hay nada más bello en la vida de una persona que un buen matrimonio". Recién cuando vio la cara de sorpresa de Kafka se dio cuenta de que había pronunciado una tontería insuperable. El jovencito le preguntó con gran entusiasmo: "¿Por qué? Matrimonio son papá y mamá, ¿que hay ahí de bello?". Frantík se esforzó denodadamente por dirigir la conversación hacia otro tema, pero el jovencito se empeñaba en que Frantík le explicara la belleza del matrimonio. Dijo entonces: "Pero, ¿no es lindo que tengas a papá y mamá, que te cuidan, te quieren, y cuando estudias bien puedes ponerlos contentos? ¡Y lo mismo otros niños! ¿No es bello eso?". El muchacho calló por unos minutos, evidentemente insatisfecho, pensando, hasta que se le ocurrió otra idea; de repente prorrumpió: "¿Y cómo se tienen niños? ¿De dónde vienen? ¡Dímelo!".

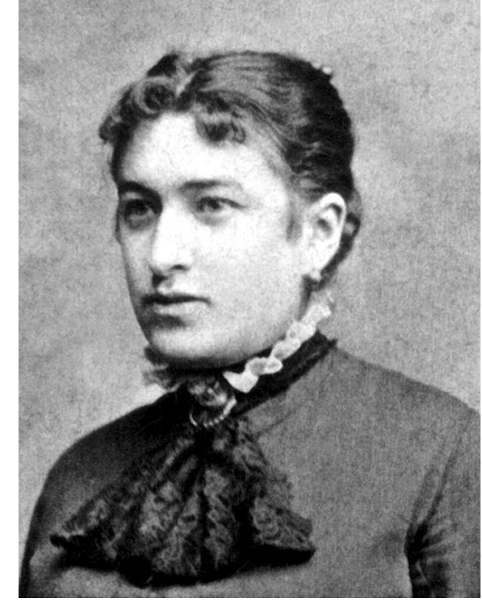
Sólo entonces Frantík empezó a aterrarse, y tarde lamentó la imprudencia que lo había llevado a hablar del matrimonio; al mismo tiempo sintió que todo aquello habría de terminar mal, y no se equivocaba. En verdad, podría haber respondido a la pregunta del muchacho diciendo que él tampoco lo sabía, y habría dicho lo cierto. Pero temía que mucho de la alta estima de su discípulo por el saber de Frantík se perdiera por este motivo. Tenía que responder de alguna manera. Entonces le contó aquello que había escuchado de boca de su mamá cuando aún iba a la escuela: "Es así: cuando mamá y papá quieren un niño, rezan y un día lo encuentran sobre la cama".

Para entonces ya habían llegado al Pasaje Zeltner, y de inmediato el pequeño Kafka subió a saltitos las escaleras de la casa y Frantík entró en el negocio....

Tiempo después del último paseo con Kafka (llovió por un par de días), la señora Kafka llamó a Frantík, le entregó tres florines y le dijo que ya no le daría clases a su hijo. Tomaría más horas de checo en la escuela, por lo que podía prescindir de sus clases de apoyo. Frantík no se sorprendió demasiado. Podía imaginarse que el muchacho había reproducido en la casa algo de su conversación y entendía que, aun cuando no hubiera pasado nada reprochable, sus padres no estuvieran de acuerdo con ese tipo de lecciones para su hijo. Pero ellos no le dijeron nada ni le hicieron la menor recriminación.



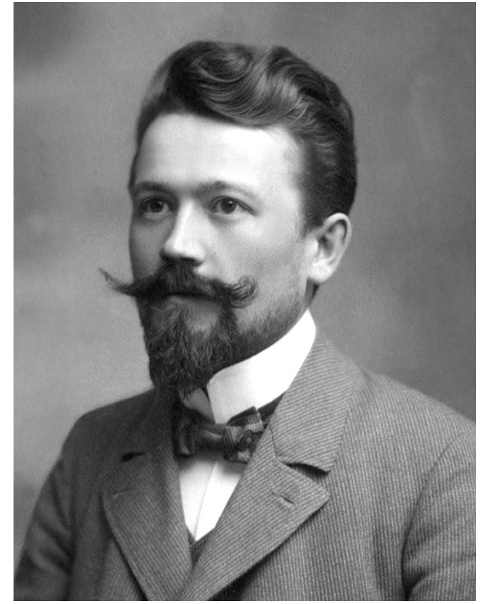
HERMANN KAFKA



JULIE KAFKA



FRANZ KAFKA



FRANTISEK X. BASIK

pero amable y solícito, todos ellos datan de la época en que la *Carta* ya era conocida. Lo mismo se puede decir de los testimonios a favor de Kafka, como la poco conocida anécdota que se encuentra al principio de los *Diálogos con Kafka* de Gustav Janouch: "Habíamos vuelto en nuestro recorrido al Palacio Kinki, cuando de un negocio con el cartel HERMANN KAFKA salió un hombre alto y ancho en un abrigo oscuro y con un sombrero brillante. Se paró a unos cinco pasos de nosotros y nos esperó. Cuando nos acercamos tres pasos, dijo muy fuerte: 'Franz. A casa. El aire está húmedo'. Kafka dijo con una voz singularmente baja: 'Mi padre. Se preocupa por mí. El amor tiene a menudo la cara de la violencia...'".

La ventaja de las memorias de Basik es que hablan del padre desde una perspectiva por completo ajena al círculo del hijo. Fueron escritas doce años antes de la publicación de la *Carta al padre* y su autor murió detrás de la cortina de hierro, lejos del éxito occidental de Kafka y antes incluso de que la célebre Kafka-Konferenz de 1963 lo repatriara en parte a su Checoslovaquia natal. Ya el hecho de que a Basik no se le haya ocurrido sacar ventaja de su relación privilegiada con los Kafka indica que nunca entendió su significado. Basik no escribe sobre Kafka, y eso es paradójicamente lo que lo convierte en el observador perfecto.

Una familia muy normal

Basik describe a Hermann Kafka como "un hombre robusto, fornido y tranquilo, de unos 35 años". Desde su entrada en el negocio, su jefe le cae "simpático", lo mismo que su esposa. Mientras que Kafka señala que "te escuchaba y te veía gritar, maldecir y rabiar como creía que no ocurría en ningún lugar del mundo", que lo avergonzaba "sobre todo tu tratamiento del personal", que el padre llamaba "enemigos pagos" a los empleados, Basik cuenta que Hermann le cede horas de trabajo para que asista a clases, lo asciende y le sube el sueldo, hasta lo invita a pasar unas vacaciones con la familia. "¿¡Quién escuchó que el jefe mande al aprendiz de vacaciones junto a su familia!?", escribe Basik. "Para colmo un judío a un chico cristiano. Mientras que en otros negocios, y sobre todo en locales de venta, los aprendices son abofeteados y golpeados por cualquier tontería..." El día en que, muerto de miedo, Basik le anunció que había decidido cambiar de trabajo, Hermann Kafka, "una persona tranquila, casi dulce, y hoy de especial buen humor", sonrió y dijo amistosamente: "Bueno, si usted piensa que allí estará mejor, puede irse el primero de mes, yo no voy a detenerlo".

Teniendo en cuenta que Basik era un *orl* (despectivo para no-judío) entre judíos, un checo entre alemanes y además un empleado, su versión de Hermann Kafka reúne los requisitos suficientes como para ser todo menos benévola. Lo que dice no es mucho, pero lo que podría decir en la dirección contraria es tanto que estas pocas observaciones alcanzan para que la figura patriarcal adquiera un matiz hasta ahora desconocido.

En cuanto al joven Franz, su tocayo Frantisek (Franz en checo) lo describe como "un niño pequeño y tímido, de unos diez años". Como Franz tiene problemas para aprender checo, Julie, la madre, le propone a Frantisek que lo tome como alumno particular. Frantisek comienza entonces a buscarlo de la escuela, de cuatro a cinco estudian y luego salen a pasear. Franz comparte con Frantisek ("aunque no precisamente mitad-mitad") la moneda que su madre le da cada vez para que compren alguna golosina. En uno de esos paseos ocurre la escena más expresiva y conmovedora de todo el relato: Frantisek, que no sabe cómo se tienen hijos, le explica a Franz cómo se tienen hijos (ver recuadro). La madre se entera y decide suspender la tutoría. Franz obedece a rajatabla: desde ese momento, Frantisek no lo ve nunca más.

Mentiras verdaderas

Kafka escribió su *Carta al padre* a fines de 1919, ya enfermo de tuberculosis y poco después de que fracasara su segundo intento de matrimonio, al que su padre se había opuesto. Aunque sería apresurado reducirla a una mera revancha, es evidente que la carta nació en un pico de odio dentro de una relación que no debe haber conocido muchas cimas de otro tipo. Hasta la lectura más descuidada muestra que, tal vez movido por esa frustración marital, Kafka no sólo exagera en su retrato paterno sino que también lo sabe. Una y otra vez hace hincapié en que el problema no está en Hermann, que nada puede hacer en contra de su carácter fuerte sino en él mismo y su hipersensibilidad. Tanto insiste en ello que, tarde o temprano, da la sensación de que menos que autocompasivo está siendo decididamente irónico: "No fue un buen aporte a nuestra educación infantil cómo tú –por supuesto que sin ninguna culpa de tu parte– torturabas a madre por nosotros". Las anécdotas más objetivas (los gritos en el negocio, el castigo por orinarse en la cama) contribuyen por su parte a redondear la imagen exagerada de un padre tiránico.

En ese sentido –y como casi toda novedad en el mundo más bien apocado de las letras–, las memorias de Basik son una sensación. Además de suministrar a conciencia una pintura de la época que le tocó vivir, involuntariamente Basik logra algo admirable en términos literarios: describir un personaje casi sin hablar de él. Al modo de esa técnica de calcado donde las figuras quedan en blanco, sombreando el contorno aparece un perfil nuevo de Franz Kafka. El hallazgo confirma así la intuición de Walter Müller-Seidel, que hace casi dos décadas ya había advertido que la *Carta* era un texto literario de la modernidad: "Kafka exageró, pero lo hizo adrede. No le interesaba reproducir la realidad sino exponer los problemas que lo asediaban de una forma literaria". En su prólogo a esta nueva edición de la *Carta*, Hans-Gerd Koch anota que Kafka conocía la literatura antipatriarcal de la época, como el drama *El hijo* de Walter Hasenclever, *Parricidio* de Arnolt Bronnens o el poema *Padre e hijo* de Franz Werfel. Para Koch, la *Carta* intentó "conjurar, con los medios de la literatura, la figura del padre tiránico de un tiempo ya extinguido. Y eso podría significar que mucho de lo que sabemos de Hermann Kafka a través de la *Carta* debe ser mirado desde el punto de vista de la ficción".

De mí a mí

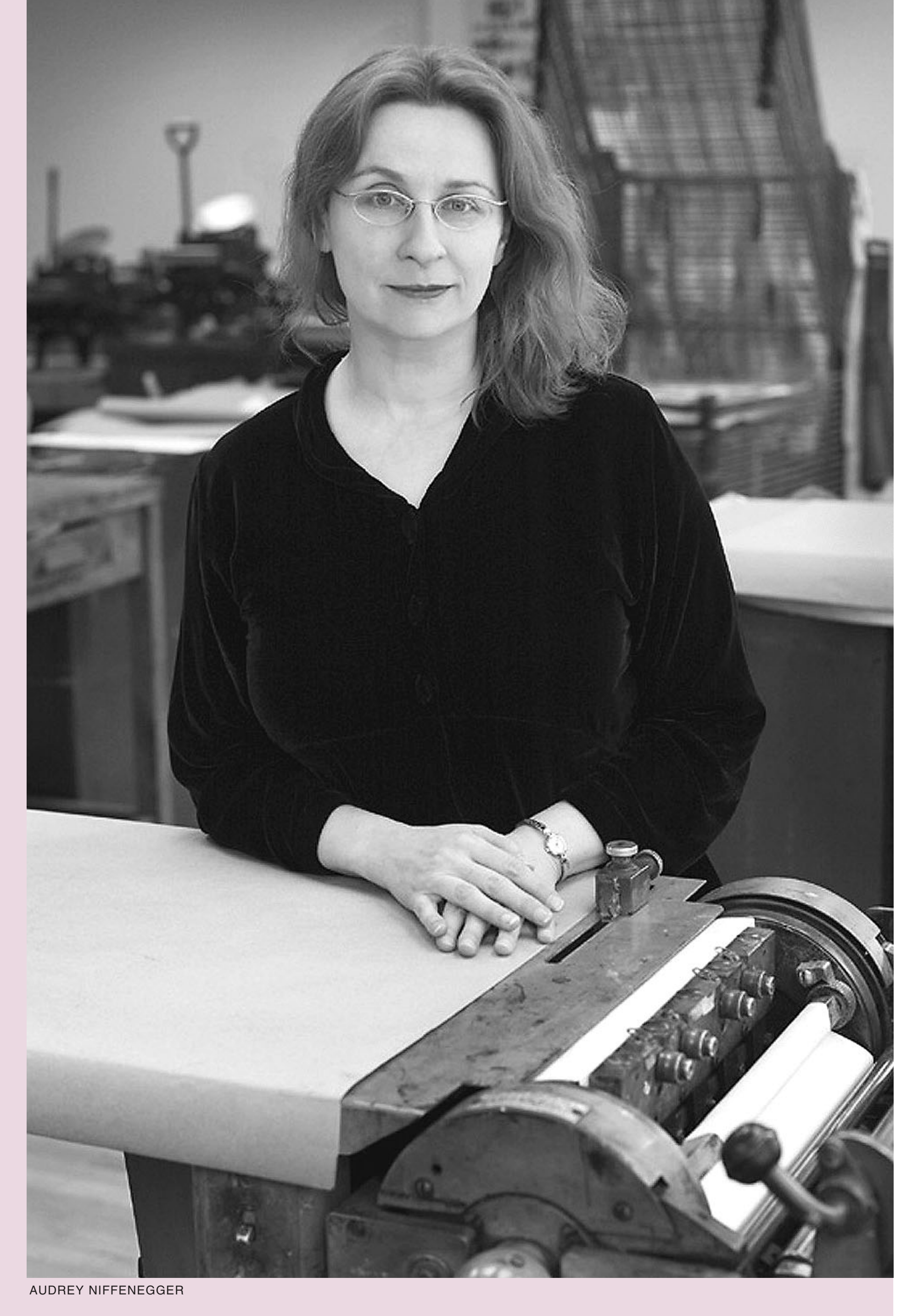
La *Carta al padre* no se vale de la técnica del *in-crescendo* para crear el clima opresivo que caracteriza otros relatos de Kafka. Al igual que el resto de su ficción, empieza por el punto al que otros escritores apenas si llegan tras decenas o cientos de páginas. La situación angustiante y laberíntica no tiene salida ya desde su entrada: se trata del miedo al padre y de la imposibilidad de hablar con él de ese miedo precisamente por el miedo al padre y la imposibilidad... El final de la *Carta*, donde Kafka ensaya la respuesta que el padre podría haberle enviado a él, no es menos literario: "... entrelíneas, y a pesar de todas las locuciones sobre esencia y naturaleza y contradicción y desamparo, resulta en realidad que yo [el padre] soy el atacante mientras que todo lo que tú [Franz] hiciste fue en defensa propia". El padre, a través de la inversión que ensaya su hijo, se permite incluso aludir a sus escritos, mencionando "la lucha de insecto" en que Franz consume su vida. Aunque de forma bastante perversa, Kafka logra así que su padre se fije en su producción literaria. Que esta aprobación paterna no le era indiferente ya lo señala el hecho de que, en el mismo año en que escribió su carta, Kafka publicó *Un médico rural* dedicada "a mi padre". El círculo es así perfecto: Kafka empieza su carta diciendo que su padre le pregunta por qué le tiene miedo y la termina escribiendo la respuesta en nombre de su padre. Como las de Ramón Gómez de la Serna (o como *La carta robada* de Poe, según Lacan), la *Carta al padre* acaba siendo una "Carta a mí mismo". Como todos sus otros textos, tanto los que publicó como los que no terminó y los que mandó quemar, la carta no enviada es una respuesta desesperada a una pregunta insoluble. Literatura, pues, y de la mejor.

El Doctor K

Mientras la editorial Wagenbach lanzaba esta nueva edición de la *Carta al padre*, la editorial Fischer se sumó al aniversario número 80 de la muerte de Kafka (el próximo 3 de junio), aportando una nueva edición de sus escritos burocráticos. El oneroso volumen (178 E) viene acompañado de un CD-ROM e incluye todas las actas, cartas, publicaciones especializadas, conferencias y demás rarezas de la producción menos literaria de Kafka, muchas de ellas inéditas hasta el momento. La idea de dar a luz semejante engendro es ciertamente horrorosa, pero el espantado lector que se atreva al menos al prólogo se encuentra con datos bastante jugosos. "Antes de ser reconocido como escritor en el mundo literario –anota Klaus Hermsdorf–, Kafka ya lo era en su institución: como autor de alegatos y ponencias del 'mundo' de los seguros de accidente laborales de Bohemia." Sus jefes lo tenían por "incansable, aplicado y ambicioso", un trabajador de "capacidad sobresaliente y fiel a su deber". Contra lo que se puede colegir de sus cartas y sus ficciones, el Doctor (en jurisprudencia) Franz Kafka atendía con suma seriedad sus tareas, y hasta con cierto orgullo. Su debut burocrático, el informe anual sobre "Seguro obligatorio para la construcción y oficios aledaños" (1907), fue remitido por él mismo a la revista literaria *Hyperion*. Lo propio hizo con algún otro trabajo, en este caso a su amor epistolar Felice Bauer. Un estudio de los mismos, promete Hermsdorf, revelaría la influencia decisiva de los temas laborales en los temas literarios: "Los grandes motivos de las creaciones literarias de Kafka aparecen por primera vez en su trabajo como escritor de compañía de seguros. La contradicción, la ambigüedad, lo insondable de las leyes fueron la realidad experimentada que precedió a sus preguntas acerca de la ley en sus novelas y relatos". Esto no significa que los escritos contengan algún valor literario. "Buscarles ejemplos de originalidad literaria implica desconocer su género. La originalidad de Kafka radica precisamente en esa falta de originalidad: no busca convencer con la fuerza de imágenes y palabras poéticas sino con estadística y citas jurídicas." En el contexto laboral, los problemas son tratados como solubles, y en eso se advierte, siempre según Hermsdorf, la obra verdaderamente "artística" de Kafka. En sus escritos poéticos, en cambio, se muestra tal como es, "sin arte": inseguro, dudoso, desesperanzado. Algún superior, sensible al arte de aquellos escritos, definió la obra burocrática de Kafka (la única que él vio publicada en cantidad) con pocas palabras: "exquisita fuerza conceptual". Un juicio, advierte Hermsdorf, que "legiones enteras de literatos confirmaron, sólo que más tarde y de forma más verbosa".

DOS NOVELAS DE ÉPOCAS

TIEMPO AL TIEMPO



AUDREY NIFFENEGGER

POR RODRIGO FRESÁN

El otro día pensaba que uno de los afanes más recurrentes de la literatura fantástica –y del hombre realista– es el del viaje temporal. Poder acceder a la facultad de moverse a lo largo y ancho de los años como si se tratase de kilómetros. Y me dije, también, que lo que bien podría llegar a funcionar como prueba distintiva y clasificatoria de esos soñadores viajeros temporales –ese dime qué eliges y te diré cómo eres– es la dirección que escogen a la hora del viaje. ¿Hacia atrás o hacia adelante? Por culpa de H. G. Wells y su *nouvelle* de 1895 –una anti-utopía "de denuncia" con *morlocks* y *elois*–, buena parte de la ciencia-ficción tiene el casi mandato de avanzar, de buscar el futuro, y de mirar atrás sólo a la hora de reconstruir o modificar magnicidios entre los que destacan, siempre, el de J.C. o el de J.F.K. La literatura "seria", sin embargo, parece empeñada en mirar hacia atrás –la obra es, siempre, memoria– y allí están Charles Dickens, Mark Twain, Henry James, Marcel Proust, Vladimir Nabokov y Bioy Casares entre muchísimos otros retrocediendo en el tiempo valiéndose no de un ingenio mecánico sino del genio del propio cerebro. Así, la máquina del tiempo como *state of mind*, como ejercicio del intelecto donde siempre –de un modo u otro– se inmiscuyen las intermitencias del corazón. Porque el cerebro es la máquina pero el corazón la pone en movimiento. Y es en esta última variante de las variaciones temporales en la que se inscriben dos recientes novelas norteamericanas, dos novelas "de épocas".

VOLVER

The Confessions of Max Tivoli de Andrew Sean Greer (autor también de una muy buena colección de relatos, *How It Was for Me* y de una excelente novela, *The Path of Minor Planets*) utiliza una premisa original pero ya no muy novedosa. Ya estuvieron allí F. S. Fitzgerald con su extraño relato "El curioso caso de Benjamin Button", Philip K. Dick con *El mundo contra reloj* y Martin Amis con *La flecha del tiempo*: un hombre que nace viejo y crece marcha atrás, rejuveneciendo, sabiendo que al otro lado también aguarda la muerte. Lo interesante y lo admirable de la novela de Greer –a la que Updike en *The New Yorker* comparó con texturas e intenciones de Proust y Nabokov, y esta vez el elogio no es exagerado– es que Max Tivoli empieza naciendo en el San Francisco de 1871 como anciano con mente de niño y acaba como niño de pensamientos adultos, oscuros, inevitablemente trágicos, camino hacia la conciencia absoluta de su desaparición. Entre un extremo y otro, Max pierde y encuentra y vuelve a encontrar –en diferentes formas y edades– el amor de Alice Levy, quien primero es niña a quien observa con ojos de Humbert Humbert inexperto, más tarde es amante perfecta y, finalmente, su madre adoptiva que, por supuesto, jamás sospecha que ese niño de modales lúgubres fue ese viejo que la deseaba en un prolijo jardín y ese hombre que la poseyó en una cama revuelta. *The Confessions of Max Tivoli*, ya adquirida por una editorial española, recuerda también –en su meticulosidad un tanto *freak* a la hora de excavar en las ruinas del pasado color sepia, en la manera que enumera antigüedades y fechas para ir edificando la casa de toda una época, en su lirismo que no descuida la construcción de una estructura admirable y de una mecánica narrativa con precisión cronométrica– al *Martin Dressler* de Stephen Millhauser, otro héroe trágico, otro amo y esclavo de un tiempo que ya no existe pero que siempre vuelve.

IRSE

En *The Time Traveler's Wife* de la debutante Audrey Niffenegger, el tiempo juega en otras direcciones pero, al igual que en la novela de Greer, se trata de un tiempo afectado por una enfermedad bizarra. Y, otra vez, en esta enfermedad del tiempo tienen mucho que ver los pesares del amor. La cosa es así: Clare Abshire, 20 años, se casa con Henry DeTamble, 28 años. Y el problema es que Henry padece una mutación genética, algo muy raro llamado "desorden crono-espacial". Es decir: de golpe y sin aviso –pero por lo general cuando se encuentra particularmente estresado– Henry desaparece rumbo a otra época. Presente o futura, pero siempre dentro de los límites de su propia vida: así que aquí no hay dinosaurios ni antiguos romanos ni viajes interplanetarios, pero sí sucesivas repeticiones de acontecimientos domésticos y terribles que Henry no se permite corregir por temor a cambiar la historia. Esos años que van de 1960 al 2053 y en los que Henry se cruza una y otra vez con Clare quien, en algún momento de su infancia, a los 6 años, ya sabe que ese hombre de 36 años –aunque entonces la verdadera edad de Henry sea la de 16 años– será, inevitablemente, su futuro marido.

Y si Greer recuerda a Millhauser, entonces Niffenegger recuerda aquí a una especie de Anne Tyler que se ha tomado un ácido lisérgico consiguiendo una encantadora novela "de amor" que no está reñida con la novela "de ideas". Así, Henry es una especie de sombrío Marty McFly –aquel eternamente adolescente Michael J. Fox de la saga *Regreso al futuro*– quien, incluso, llega a visitarse a sí mismo en el pasado. Y verse. Y mirarse. Y sentir cierta pena, cierta ternura.

Y lo que distingue a *The Time Traveler's Wife* –narrada alternativamente por Henry y Clare– es lo mismo que hace destacable a *The Confessions of Max Tivoli*: el talento y la delicadeza de Niffenegger y Greer permite que, una vez digerido y asimilado lo delirante de sus premisas, uno y otro libro se dejen leer sin dificultad alguna como novelas realistas donde lo que preocupa es lo que sienten sus atemporales héroes más que la rareza de un tiempo desarticulado que los obliga a vidas tan apasionantes y apasionadas como, sí, agobiantes. Max se ve obligado a "desaparecer" una y otra vez para luego volver a los lugares que solía frecuentar como alguien cada vez más tristemente joven y más dolorosamente sabio. Henry no puede conducir autos por temor a sufrir uno de sus ataques al volante y causar daños a inocentes y –como el desplazamiento por el tiempo incluye su cuerpo pero no su ropa o dinero– se ve obligado a robar para sobrevivir. No es sencillo lo suyo.

Y, claro, se impone una pregunta inevitable: ¿cuál es mejor libro? Tal vez *The Time Traveler's Wife* –también próxima a ser publicada en español– peque, por capítulos, de cierto almibarado y ambarino sentimentalismo. *The Confessions of Max Tivoli* en cambio, parece el producto de una inteligencia privilegiada y perfecta y, en ocasiones, excesivamente fría donde hasta las parrafadas más emocionantes parecen articuladas más por una necesidad de perfección que de entrega. Uno y otro –están advertidos– son libros tristes, porque no hay nada más triste que la constante reflexión sobre lo que viene, lo que está, lo que ya se fue. Pero, se sabe, ésta es una de las cuestiones más apasionantes a la hora de hacer literatura y de deshacer vida: si lo pensamos un poco, la noción de tiempo es un elemento fantástico que, con ayuda de almanaques y estaciones y cumpleaños, hemos acabado aceptando como normal para no volvernos locos.

Así que no está mal leer los dos, uno detrás de otro. Total, hay tiempo.

Siempre hay tiempo.

Mundos encontrados

LA PROTESTA
Henry James

Trad. Edgardo Russo
El cuenco de plata
Buenos Aires, 2004
240 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

Para el escritor irlandés Colm Tóibín, que en 2004 noveló con éxito la vida de Henry James, hubo tres escritores que, extinguiéndose el siglo XIX, trazaron en Inglaterra un mismo recorrido mental: el que fue de la perplejidad o la devoción por las costumbres morales inglesas a la evasión o a la aceptación más resignada que entusiasta de ellas. Se trata del propio James, de Oscar Wilde y de Robert Louis Stevenson, los tres exiliados y *outsiders* en Inglaterra. James, por ejemplo, desplegó su perplejidad por el sistema hereditario inglés en *Los despojos de Poynton* (1896). Y Oscar Wilde apartó de sus comedias –las escritas en los tempranos '90– a todo protagonista irlandés. Otro tanto ocurrió con la relación del héroe (porque de algún modo hay que llamarlo) de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) con la ciudad de Londres. La vastísima ciudad, plagada de misteriosos e irreductibles espectáculos, les ofreció a estos escritores una vía de escape a sus íntimas herencias y un rico, abierto panorama para desplegar sus duplicidades o sus declinaciones. Esta atención cerrada por Londres no duró en ellos mucho. James, una vez iniciado el siglo XX, retorna a escribir acerca de norteamericanos despistados dentro de una Europa refinada. Stevenson avanzó hacia un paisaje más exótico y murió en 1894. Wilde, en cambio, fue destruido por aquellas fuerzas de las que se había burlado. Nunca fue de ellos la elusiva Inglaterra, nunca su propiedad. Los tres debieron permanecer allí en calidad de huéspedes observadores, y reticentes.

Condenado a vivir doblegado por su norteamericanismo, Henry James mantuvo muchas veces intacta en su obra una ardiente preocupación familiar: la de las diferencias y relaciones peligrosas entre los Estados Unidos y Europa. En *The James Family* (1947), el crítico norteamericano F. O. Matthiessen constata las posiciones de la familia tomadas en cuanto a este tema: mientras el padre de Henry era el entusiasta de las promesas de la vida americana, la hermana Alice repartía su devoción por Irlanda y Norteamérica; el filósofo William, en cambio, adoraba Europa mientras residía en Norteamérica, y extrañaba Norteamérica de viaje por Europa. Henry James, anglófilo en muchas dimensiones, había nacido en 1843 en Nueva York y vivió en Europa desde 1875, primero en París, luego en Londres. Realizó desde entonces breves visitas a los Estados Unidos, pero se hizo finalmente ciudadano británico y murió en Chelsea en 1916. No hay registros certeros de que algún acontecimiento marcara a fuego su vida. Su obra, de una ausencia esencial, está compuesta de una veintena de novelas, dos *nouvelles*, dos piezas de teatro y un puñado de ensayos.

La protesta (1911), que es la última de sus novelas en ser reimpresa desde su primera publicación, hace de aquella preocupación familiar su centro. Fue además la que más éxito obtuvo, aun porque el rico y denso estilo de sus últimos trabajos es ajeno a la complejidad psicológica y social que los caracterizaron. El acontecimiento que inspira a *La protesta* habría ocurrido en 1808 cuando un coleccionista norteamericano se traslada a Londres para adquirir obras de arte. Breckenbrige Bender representa al millonario americano cuyas intenciones se ven frustradas por un *connoisseur* inglés. Para evitar que una obra llegue a manos de la vulgaridad, termina en las salas de la National Gallery. De ese modo la novela glorifica el triunfo artístico del Reino por sobre las demandas filistinas de Bender.

Porque la novela fue pensada originariamente como obrita de teatro, el tema de la contraposición entre arte y comercio, o entre Europa y América, carece de la habitual complejidad o riqueza de las obras ulteriores de James. No falta en cambio la descripción mecánica, los caracteres inamovibles, ni siquiera la ironía fácil. Conviene aclarar entonces que parte del interés por la novela no radica en que prolonga, por oposición o no, un tema esencialmente jamesiano: el del ánimo democrático, abierto e innovador de los Estados Unidos frente al continente de la tradición y de la autoridad.

El acabose



AUSENCIA, SE NECESITA
Gabriela Musmeci

Longseller
Buenos Aires, 2004
78 págs.

POR JORGE PINEDO

Convertirse en pasivo y dispuesto objeto sexual suele ser una de las fantasías vulgarmente atribuidas a la posición (mal) llamada masculina, toda vez que se acuerde cierta coincidencia entre la misma y alguna proporción anatómica. Una propuesta de semejante estirpe es la que lanza una consagrada escritora a un periodista algo cobarde en la inaugural *nouvelle* de Gabriela Musmeci (Luján, 1960), *Ausencia, se necesita*. Más específicamente, el lance apunta a que el hombre le sirva a la mujer de "modelo vivo" sobre el cual bosquejar sucesivas tramas de cuentos eróticos. Exito múltiple, de los protagonistas del relato, de las historias encerradas dentro del mismo al modo de muñecas rusas, de la autora que se anima a avanzar situándose en una voz de relator, claro, masculino.

Mujeres que escriben como varones, varones que actúan como hembras, machos con temores de niñas, jovencitas con afanes de vampiros, se entrecruzan de la ciudad híbrida al campo impostado en un despliegue, sensual o canalleso, que no les teme a las palabras: "—¿Me parece a mí o está más linda que ayer? —Es posible, la masturbación me sienta de maravillas –me contestó con ligereza" o "–Sos sensible, sos inteligente... me resultás muy inspirador, sin ir más lejos el orgasmo de esta mañana tenía tu nombre".

Pese a la atmósfera *light* que propone el título, *Ausencia...* desenvuelve un relato vigoroso, ambientado en el mundillo de la escritura. La *nouvelle* de Musmeci toma su potencia más de la constancia dramática y la escritura que de la verosimilitud: lo mismo hubiese sido situar la acción entre verduleros de una feria franca. Una acción que no cesa, tampoco ahoga la alusión intimista, el giro reflexivo que amaga sin tocar el ríspido terreno de las explicaciones ("la mujer es, por definición, el género humano que no tiene próstata ni candidez", o bien un varón es aquel fascinado por "la titánica competencia de mostrarse como el más eficaz a la hora de satisfacer"), al borde de la fatalidad. Con esa acrobacia de la palabra, Musmeci borda pequeñas filigranas en las que plasma glorias y miserias de la condición humana ("era una fortuna ser lo suficientemente insignificante como para que mi pequeña tragedia no alterara la secuencia solar: una mañana, una tarde, una noche y, a pesar de mí, otra mañana"), colocándolas en un tiempo y en un espacio cotidiano, donde el lector queda incluido. Juego de las diversidades que ahuyenta los universos maniqueos, tan caros al prejuicio pequeñoburgués como a una literatura complaciente, tematiza –por ejemplo– la cobardía haciendo que la dualidad supere al juicio canónico: "Si yo le dijera a tu padre que es un cornudo vos podrías contarle que te extorsioné; si se llega a enterar de que nos encontramos a medianoche en un galpón me agujerea la cabeza... voy a cumplir, princesa, no por caballero, voy a cumplir por cagón".

Una vez superadas las dos primeras páginas en las que *Ausencia...* se embraga, Musmeci toma envión, sin detenerse. Llega, acaba, hasta con las últimas consecuencias.

NOTICIAS DEL MUNDO

Los raros Continúa en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) el seminario sobre Literatura latinoamericana y teoría *queer*, dictado por Daniel Balderston (profesor de Literatura en español de University of Iowa, EE.UU.) y José Quiroga (jefe de Departamento de Literatura en Español de Emory University en Atlanta, EE.UU.). Las reuniones serán el miércoles 2 y jueves 3 de junio de 19 a 21 en la sala Sosa Pujato. La entrada es libre.

Tolkeniana La mansión en la que J.R.R. Tolkien (1892-1973) empezó a escribir la famosa trilogía *El señor de los anillos* fue puesta en venta a un precio de casi 2,5 millones de euros, según anunció el agente inmobiliario Mark Charter. El autor habitó la vivienda durante diecisiete años hasta 1947, período durante el cual también ejerció como profesor de Lengua Inglesa en la Universidad de Oxford. En esa residencia, Tolkien escribió también la novela *El Hobbit*.

Segunda lengua A pesar de las buenas cifras que se barajan sobre el avance del aprendizaje del español en EE.UU., expertos como el escritor y profesor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá consideran que todavía hoy la creación literaria en español en ese país es de carácter marginal. "Todo chicano que quiera publicar tiene que ser traducido porque escribir en español lo identifica con pobreza o marginalidad", afirmó Rodríguez Juliá, profesor de Literatura de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, en la mesa redonda "El español como lengua de creación literaria en Estados Unidos". Por su parte, el ex director del Instituto Cervantes Fernando Rodríguez Lafuente destacó que "en pocos años Estados Unidos tendrá más hablantes de español que España", y añadió que un alumno norteamericano que estudie español tiene 10 veces más oportunidades de encontrar trabajo y conseguir sueldos más altos en los propios Estados Unidos.

Clap, clap *Jardines de Kensington* de Rodrigo Fresán (Mondadori, 2003) ha sido elegida como la mejor novela en castellano del año 2003 en la Primera Edición del Premio Lateral de Narrativa, organizado por la revista *Lateral* con la colaboración del Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana. Resultaron finalistas *La sombra del pájaro lira* de Andrés Ibáñez (Seix Barral) y *Volver al mundo* de J. A. Gonzales Sainz (Anagrama).



Indiscreciones

El señor Borges **es una larga conversación entre Alejandro Vaccaro y quien fuera la sirvienta de Borges durante 35 años, Fanny Uveda de Robledo. En esta entrevista al biógrafo de Borges, Vaccaro suministra algunos detalles del gran escritor argentino y debate sobre quiénes son los dueños de su memoria.**

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Fanny, la mujer que trabajó en la casa de los Borges durante 35 años, sabe –porque se lo han dicho muchas veces– que ha sido la mucama de un gran escritor, pero nunca lo leyó y los recuerdos que de él tiene pertenecen estrictamente a pequeñeces de la vida cotidiana. Alejandro Vaccaro, biógrafo de Borges y dueño de toda una colección de objetos borgeanos, se dio cuenta de que, a falta de mejores ideas, se podía hacer un libro con los recuerdos de Fanny. El resultado de los recuerdos que Epifanía Uveda de Robledo aceptó recuperar en diálogo con Vaccaro es *El señor Borges*, un libro para aquellos a los que les interesa más el Borges-personaje que el Borges-escritor.

Vaccaro habló de ese Borges cotidiano con **Radarlibros**, pero antes manifestó su indignación porque iban a distinguir a Fanny en el Congreso el pasado martes 18 y debido a presiones de María Kodama el acto se suspendió. "Scioli le iba a dar una distinción, un diploma, una acreditación por la cual el Estado reconoce en ella a la mujer que asistió a nuestro primer escritor. No es una distinción monetaria ni nada que se le parezca, pero se presentó María Kodama en compañía de sus letrados para detener todo y lo logró. Con pésimo criterio el Senado decidió levantar el acto en forma definitiva. Es el peso de los millones de Kodama: todo el mundo sabe que ella firmó contratos millonarios en dólares por los libros de Borges: un millón de dólares con Alianza, un millón de dólares con Emecé, eso sólo en lengua española; es una mujer que tiene un piso en Buenos Aires, uno en París, uno en Ginebra, puede pagar buenos abogados. Fanny no. Fanny vive sola, tiene 82 años, gana 180 pesos de una jubilación y no tiene peso ni poder. Borges, eso está claro, le dejó los derechos a Kodama, pero eso no significa que sea dueña de la memoria de Borges. Kodama querella a cuanta persona opina de Borges. Yo mismo tengo una querella por una declaración que hice para una biografía que hizo Juan Gasparini. Y así con muchos: Roberto Alifano, María Esther Vázquez, todos los que opinamos en discrepancia con lo que a ella le conviene somos sujeto de querella. Por suerte, Kodama acaba de perder un juicio que le hizo a Fanny. Hubo un fallo muy duro de la Cámara Federal que le dice que termine con el estilo de querellar a cuanta persona opine de Borges". A continuación, algunas revelaciones sorprendentes.

Efecto Bates

"Era algo que le había pedido su madre y él accedía. Leonor Acevedo le había pedido que todas las noches rezara un Padrenuestro y él lo hacía. Incluso cuando llegaba a la casa, después de la muerte de su madre, él iba hasta la puerta de la habitación y le contaba 'mamá, hoy hice tal cosa, comí con Adolfito' y así. Eran ritos que él tenía."

Edipo

"Excluida cualquier connotación incestuosa, yo sostengo que él tenía un matrimonio con la madre. Vivían bajo la misma economía, en la misma casa toda la vida, se ayudaban mutuamente, la madre le compraba la ropa y le hacía la comida, le ordenaba sus cosas. También era su secretaria porque le leía, Borges le dictaba y ella tomaba notas, le ayudaba en sus definiciones literarias, traducían y viajaban juntos... Lo mismo que un matrimonio, salvo, repito, cualquier connotación sexual. En fin, era lo que los psicólogos llaman una relación edípica."

Vistiendo a Borges

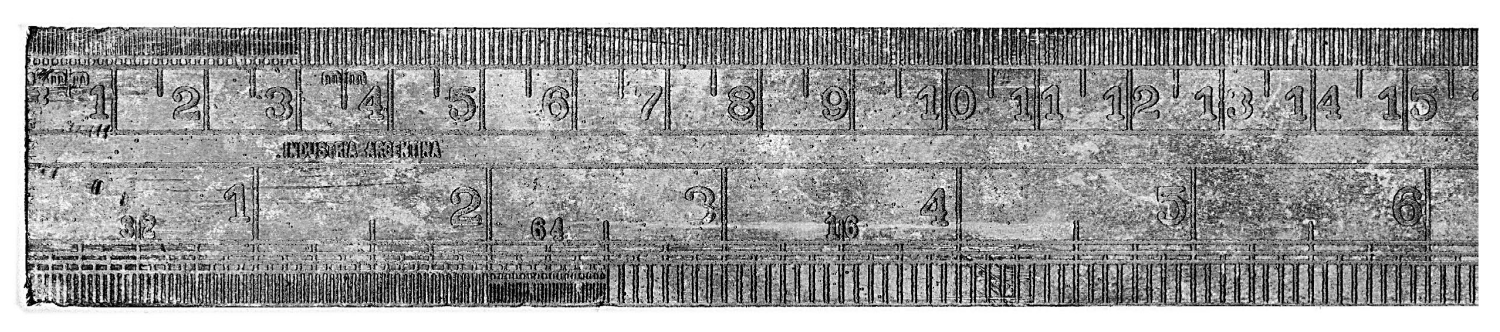
"Era un hombre con una entrega total a la literatura, por lo cual la vida cotidiana era una cosa difícil para él; era propenso a las torpezas. Y esto se ve en lo que me dice Fanny: para ella era como si tuviera que tratar con un bebé, cambiarlo, prepararle el baño, hacerle el nudo de la corbata."

Nobel

"Borges obtuvo casi todos los premios de la literatura, salvo el Nobel. Le dieron el Cervantes, doctorados Honoris Causa de las principales universidades del mundo (Oxford, Harvard, Cambridge), fue condecorado en muchos países. Pero que no le hayan dado el Nobel lo afectaba. El decía que no, pero Fanny cuenta que todos los años cuando llegaba la noticia, con los periodistas en la puerta, Borges se ponía mal. Y decía: 'si me lo dan sería inmerecido, pero yo quiero que me lo den'."

Caramelos

"Cada noche, Borges extendía sus manos para que Fanny le diera dos caramelos; eso forma parte de una humanización del personaje; Borges era una persona tierna y Fanny lo quería mucho."



La revolución métrica

EL METRO DEL MUNDO
Denis Guedj

Trad. Consuelo Serra
Anagrama
Barcelona, 2004
330 págs.

POR LEONARDO MOLEDO

Cuentan que Napoleón decía que el Imperio podría pasar y ser olvidado, pero el sistema métrico decimal permanecería para siempre, como uno de los logros más concretos y perdurables de la Revolución Francesa. Quizás haya sido un poco exagerado, pero algo de eso hay: aunque el Imperio se esfumó en Waterloo, ninguno de los gobiernos abiertamente reaccionarios que conformaron la Santa Alianza y que gobernaron Europa con mano de hierro se atrevieron a derogarlo.

Lo cierto es que el sistema métrico no solamente tiene un contenido práctico esencial, sino que es básicamente ideológico. La Revolución se propuso terminar con la proliferación de medidas que parcelaban la nación francesa, y que eran un indudable resabio localista de siglos de fragmentación feudal y que se originaban, dicho sea de paso, en la propia institución real que los revolucionarios repudiaban y consideraban como la fuente de todos los males: la nación francesa, una e indivisible, no podía tener más que un solo sistema de pesos y medidas y, en cierto modo, era inevitable que la Revolución se metiera con la metrología, aunque los avatares del sistema métrico no fueron por cierto sencillos, especialmente durante una revolución que, además de enseñar al mundo cómo se hace historia, se debatía en conflictos permanentes (justamente en un momento en que cada tanto se le cortaba la cabeza a quienes ejecutaban los proyectos votados el día anterior).

El metro del mundo relata, precisamente, esas peripecias desde la discusión sobre qué se iba a tomar como base para inventar la nueva medida universal, hasta las dificultades para efectuar la medición del meridiano Dunkerke-Barcelona. Tomar como base la cienmillonésima parte de un grado de meridiano basaba el no nacido metro en algo que tuviera autoridad, como la medición científica de las dimensiones de la Tierra, y lo dotaba de la universalidad que la Revolución pretendía para todas sus realizaciones. Al fin y al cabo, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano se proclamó "para todos los hombres, para todas las naciones y para todos los tiempos", aunque, notablemente, no incluía a las mujeres.

La idea de igualdad en las medidas era una vieja aspiración que acompaña a la de igualdad política y social, que aparece en los cuadernos de reclamos previos a los Estados Generales de 1789 (la fiebre igualitaria incluyó a la muerte: el 1º de diciembre de 1789 son abolidos los suplicios asociados a la pena de muerte, y la decapitación, hasta entonces sólo reservada a la nobleza, se instituyó como pena general; la horca, pena infamante, desaparece, y la guillotina hace su entrada triunfal). El autor lo dice bien claro: "Un día, en la extensión de los países y los siglos, a la filosofía le gustará contemplar al genio de las ciencias y de la humanidad, dar a las naciones la uniformidad de medidas, emblema de la igualdad y prenda de la fraternidad que debe unir a los hombres".

En el libro, Guedj relata con lujo de detalles esta verdadera epopeya metrológica y sus dificultades (en 1788 había en Francia casi *dos mil* tipos diferentes de medidas de longitud), epopeya que se inicia casi desde los primeros días de la Revolución, con la formación de una comisión de la Academia de ciencias que debe preparar y proponer soluciones sobre la uniformidad de pesos y medidas, donde figuran nombres ilustres de la historia de la ciencia, como Coulomb, Laplace, Lavoisier, Méchain, Delambre, Condorcet. El 22 de agosto de 1790, Luis XVI promulga una ley votada antes por la Asamblea Nacional que instaura la reforma metrológica, que abarcará los pesos y medidas; el 11 de julio de 1792, al mismo tiempo que se proclama "la patria en peligro" –Francia está siendo invadida por los ejércitos coaligados contra ella– se propone también el nombre que habrá de tener la nueva unidad de medida: "metro", derivado de meson, medida. El 1º de agosto, un mes después del arresto y ejecución de los girondinos y el comienzo de la dictadura de la Montaña (Danton, Hébert, Robespierre), se crea un "metro provisional", una unidad de peso provisional, y un franco, que responderán al sistema decimal hasta que, finalmente, el 7 de abril de 1795, se vota la ley que instaura los nuevos pesos y medidas.

"No habrá más que un único patrón de pesos y medidas para toda Francia; éste será una regla de platino sobre la que trazará el metro que se ha adoptado como unidad fundamental de todo el sistema de medidas."

Y Guedj da buena cuenta de todos estos avatares. *El metro del mundo*, publicado con la ayuda del Ministerio francés de Cultura y el Centro Nacional del Libro (francés) no es la historia novelada del metro, sino un libro documental que mezcla con habilidad las vicisitudes de la creación del sistema métrico mezcladas con las vicisitudes de la Revolución Francesa; es aquí donde reside el truco que estructura el libro y que permite leerlo con placer.

Aunque no de un tirón, por cierto. Muchas veces el detalle, aunque necesario, resulta un tanto cansador y en ocasiones Guedj se pone un tanto rimbombante y pomposo; *El metro del mundo* es para que lean de a poco y guarden como libro de consulta aquellos a quienes les interesa la historia de la ciencia y la historia de la humanidad. *Acompañar con una picada que se pueda guardar.*



ÉSTE SÍ

Un poema de Fabián Casas

Como se dice de ciertas medicinas, Fabián Casas es un poeta de amplio espectro. Puede hablar con la misma bella eficacia de la década del 70, la cultura pop posterior, San Martín y Bolívar, Led Zeppelin y Boedo. Y sin dudas, muchos de sus poemas de *Oda* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2003, 48 págs.) merecerán incorporarse a futuras antologías. Nacido orgullosamente en 1965 en el barrio de Boedo de Buenos Aires, Casas ya posee publicados varios volúmenes de poesía –*Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (1985), *Tuca* (1990) y *El salmón* (1996)– y tiene una activa participación en diversos emprendimientos poéticoeditoriales.

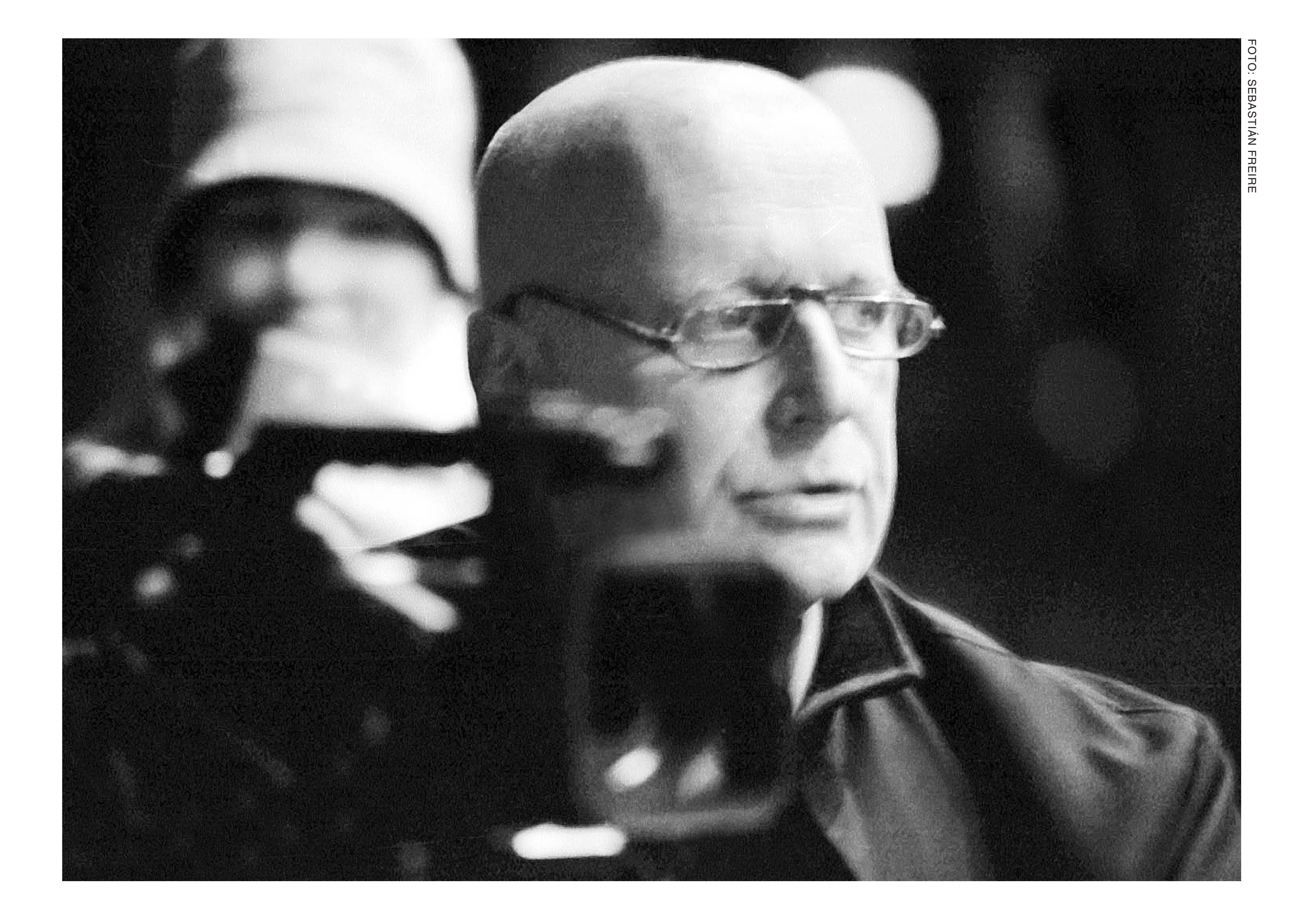
En este volumen, Casas hace convivir con lógica inevitable a Lorca y Frank Zappa ("Porque ya no compone para seres humanos/ Porque alegra la vida de mi tío"), Dylan Thomas y el Che Guevara ("En la Plaza de la Revolución/ en el brazo del Gran Jugador/ en la remera del cantante pop/ en la mente del estudiante agrario/ escondida debajo del tatami/ en el *free shop* de Miami/ y en los ojos de los *siberian dogs*"). En el siguiente fragmento tomado de *Oda*, Perón puede ser tanto el atroz Mussolini como el cariñoso Viejo con que era reclamado por quienes poco después se transformarían en imberbes.

M. D. A.

(...)
Príncipes violentos de los setenta
¿Qué podemos hacer por ustedes?
No se convirtieron en políticos
ni se exiliaron, ni están
con dos enes en el pecho debajo de la
[tierra...

Ustedes,
que se colgaron de los árboles de Gaspar
[Campos
y fueron a esperar al Duce a Ezeiza,
tuvieron que soportar
que el viejo no les trajera la revolución
sino la peste.

"Pero no éramos –dice mi primo–
estetas de la muerte o fanáticos del dolor.
Simplemente buscábamos el Tao..."



VOLVER

Febril, la mirada

Edgardo Cozarinsky es uno de los grandes nombres de nuestro cine y nuestra literatura. *El rufián moldavo*, su primera novela, brillante y majestuosa, está llamada a ser uno de los grandes libros de ficción de este año.

POR CLAUDIO ZEIGER

La primera línea de *El rufián moldavo*, la primera frase que pronuncia un viejo que habla "en voz baja pero firme" (según se describe en la segunda línea), es contundente: "Los cuentos no se inventan, se heredan". Y si uno no tuviera por delante una novela seductora –de una seducción creciente, a la manera de volutas de humo que nos van envolviendo–, quedaría fijado por mucho tiempo en el sentido de esa frase, en sus múltiples consecuencias, sobre todo en lo que puede sugerir acerca del trabajo del autor con la ficción, si es que después de esa frase efectivamente existe algo así como la ficción pura.

La herencia, el desarraigo, el nomadismo de los que tienen muchas patrias o ninguna, el peso del pasado y los recuerdos, la necesidad de revolver viejos e inútiles papeles, los pasaportes falsos o traspapelados, los destinos armados como sumas de inciertas casualidades o cruces fugaces, en fin, todo lo que ya había aparecido en *Vudú urbano* y en los cuentos de *La novia de Odessa*, reaparece con fuerza en ésta, la primera novela de Edgardo Cozarinsky (aunque suena raro a esta altura hablar de "la primera novela" de Cozarinsky, efectivamente lo es). La diferencia es que, por tratarse precisamente de una novela, y porque esta novela en particular está armada como una suma incesante de peripecias que van rebotando y creando ecos y resonancias unas en otras, por primera vez se diría que arman una especie de sistema, algo más allá del fragmentarismo y la dispersión de las "postales" de *Vudú urbano* o la brevedad de un cuento. El narrador-detective empieza a deslizarse desde las primeras páginas del libro hacia una investigación sobre el pasado. Es un joven estudiante de periodismo a quien todos ven mucho más joven de lo que es. Y además de imberbe, lo ven un tanto inútil para la vida. Leemos en el libro: "'Cómo es posible que un joven, ni siquiera judío, se interese por estas cosas. El teatro *idisch* murió y ni los judíos ya se interesan por lo que fue'. Mi profesor en la escuela de periodismo me instaba a encontrar un tema de tesis menos insólito... Como otras veces en mi vida, que los demás insisten en considerar joven, pero yo siento pesar con más experiencia y memoria que las de mis veinticinco años, preferí desoír las objeciones, aun las bienintencionadas, a mis proyectos: no quiero admitir ante quienes podrían reírse de mi puerilidad que en el fondo me siento un detective, *a private eye*, y como la realidad no me encarga investigaciones peligrosas, las busco entre papeles y recuerdos ajenos".

Así las cosas, el narrador empieza a caminar entre pasillos bifurcados del pasado, pero pareciera que al abrir una puerta, de pronto se cae de lleno en el pasado, se cae de bruces, y el lector con él. Todos quedamos atrapados en las redes del pasado, confinados para siempre en un lejano prostíbulo de Bahía Blanca, condenados a la ginebra. Como en una novela de Bioy donde los maniquíes o los hologramas aún lucen las ropas de una fiesta que transcurrió hace tantos años, *El rufián moldavo* nos pasea en sus páginas más emotivas por un pasado yerto que de pronto cobra vida. Son noches de niebla, alcohol y tango en los prostíbulos de polaquitas de la Zwi Migdal. Podemos leer aquí tanto una reescritura de *Emma Zunz* como de *La Cumparsita* o tantos otros tangos, las dos eficaces, las dos sentidas. Pero el libro va más allá de esa eficacia y ese sentimiento.

"Cuando veo viejas películas de ficción me impresiona el aspecto documental que adquieren con los años. Por otro lado, cuando veo noticiosos viejos, que es una cosa que me fascina, es para mí como un trampolín hacia la ficción", había declarado Cozarinsky en una entrevista del 2001. Y eso define casi cabalmente el espíritu de esta novela que, como esas viejas películas, se tiñe de documento a medida que avanza hacia atrás. Y en este sentido es pertinente recuperar aquí esa frase del comienzo: "Los cuentos no se inventan, se heredan". Podría pensarse: no existe la invención pura y, por ende, la ficción pura. Y no existe a pesar de que todo lo que se esté contando sea inventado (que no es el caso: de hecho se citan archivos de hemerotecas, la revista *Caras y Caretas* y *Tango judío* de Julio Nudler como fuentes). No existe porque a la larga laficción, por más imaginaria que sea, se hará documento y el documento es desde su origen ficción, o inevitablemente dará pie a una ficción. Es, en definitiva, cuestión de mirada. El escritor puede poner el acento en uno de los polos ficción-documento, pero eso no significa que no "juegue" en las dos. *El rufián moldavo*, a pesar de entrar cómodamente en la categoría "novela", no está en el fondo tan lejos de la peculiar mezcla y contaminación de géneros que le gusta practicar a Edgardo Cozarinsky en sus libros y películas.

Pero la frase inicial también habla de "herencia", el otro término en cuestión. Podría decirse: los cuentos se heredan, pero las novelas se arman, se zurcen y cosen. Las novelas se arman con hipótesis, paciencia y fervor detectivesco, con un trabajo de zurcido de remiendos y retazos para nada ajeno a los viejos oficios (sastres y zapateros) de los judíos que pasean como fantasmas por esta novela. Ahora bien, que los cuentos se hereden los convierte además en una especie de fatalidad, de destino (otra vez Borges) que pesará sobre la cabeza del autor. No habrá opción; habrá que exorcizarlos de alguna forma. Y hay varias escenas o momentos de esta novela que parecen funcionar como exorcismos, escenas que revientan las costuras del texto, lo sobrepasan y al mismo tiempo profundizan (dramatizan) su sentido. La escena del auto en las afueras del aeropuerto de París; la escena de las lápidas en el cementerio israelita y quizás la más impresionante: la de los mármoles de las mesas de un viejo bar de Avellaneda. Son momentos de revelación, como si llegar a ellos finalmente fuera el sentido de esta investigación que comienza como un ejercicio casi gratuito sobre un objeto perimido (el teatro *idisch*), pero termina en la revelación de un pasado nada perimido, cuyo hilo conductor viene a ser la explotación sexual.

Hay algo más que se podría empezar a pensar a partir de esta novela, algo que ya se había insinuado en algunos relatos de *La novia de Odessa* (como el excelente *Navidad del 54*): una vuelta, sin prisa pero sin pausa, a la Argentina.

Cozarinsky está volviendo. Toda la extrañeza de *Vudú urbano*, cierta ajenidad o imposibilidad de considerar a aquel libro parte de "la literatura argentina", empieza a disolverse con *El rufián moldavo*, un libro tan argentino que parece escrito como una larga glosa a los ensayos de Borges en *Discusión*. Cozarinsky está volviendo con un libro cosmopolita, pero no a la manera de *Vudú urbano*. Es otro el tono, otro el ritmo, otra la forma de citar. Entre los pliegues de su profusa peripecia, bajo el ala de su peculiar ficción documental, *El rufián moldavo* trae un perfume nuevo, emanando de hojas amarillentas.